La posición del narrador en la novela contemporánea

En **Adorno, T.H.** ***Notas sobre literatura.*** **Madrid: Ediciones Akal, 2003.**
Transcripción de Natalia Díaz Urra.

Theodor W. Adorno

La tarea de comprimir en unos pocos minutos algo acerca de la situación actual de la novela en cuanto forma obliga a entresacar de ella, aunque sea violentándola, un momento. Ésta será la posición del narrador. Hoy se la caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración. La novela ha sido la forma literaria específica de la época burguesa. En su comienzo está la experiencia del mundo desencantado en el *Don Quijote,* y su elemento sigue siendo el dominio artístico de la mera existencia. El realismo le era inmanente; incluso las novelas de temática fantástica han intentado presentar su contenido de tal modo que de él emanara la sugestión de lo real. A lo largo de una evolución que se remonta hasta el siglo XIX y que hoy se ha acelerado al máximo, este modo de proceder se ha hecho cuestionable. Desde el punto de vista del narrador, por el subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación y precisamente con ello socava el precepto épico de objetualidad. Quien aún hoy se sumergiera, como Strifter por ejemplo, en el mundo de los objetos y produjera un efecto a partir de la abundancia y la plasticidad de lo contemplado con humilde aceptación, se vería forzado al gesto de la imitación artesanal. Se haría culpable de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo tiene sentido, y acabaría por incurrir en el insoportable *kitsch* del arte folclórico. No menores son las dificultades por lo que al asunto respecta. Del mismo modo que la fotografía relevó a la pintura de muchas de sus tareas tradicionales, así han hecho con la novela el reportaje y los medios de la industria cultural, especialmente el cine. La novela debería concentrarse en lo que la crónica no puede proveer. Sólo que, a diferencia de la pintura, en la emancipación del objeto el lenguaje le impone unos límites y la obliga a fingir ser una crónica: de manera consecuente, Joyce ligó la rebelión de la novela contra el realismo con la rebelión contra el lenguaje discursivo.

Rechazar su intento como arbitrariedad individualista de un excéntrico sería miserable. La identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado. Sólo se necesita constatar la imposibilidad de que cualquiera que haya participado en la guerra cuente de ella como antes uno podía contar de sus aventuras. Con razón el relato que se presenta como si el narrador fuera dueño de tal experiencia produce impaciencia y escepticismo en el receptor. Estampas como la de uno que se sienta a "leer un buen libro" son arcaicas. Lo cual no se

debe meramente a la falta de concentración de los lectores, sino a lo comunicado mismo y a su forma. Contar algo significa en efecto tener algo *especial* que decir, y precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad. Antes de cualquier pronunciamiento de contenido ideológico, ya la pretensión del narrador de que el del mundo sigue siendo esencialmente un curso de la individuación, de que con sus impulsos y sentimientos el individuo puede aún equipararse al destino, de que el interior del individuo es aún inmediatamente capaz de algo, es ideológica: la literatura biográfica de pacotilla que uno se encuentra por doquier es un producto de la descomposición de la forma novelística misma.

De la crisis de la objetualidad literaria no está excluida la esfera de la psicología, en la que, aunque con poca fortuna, se refugiaron precisamente esos productos. También a la novela psicológica le son birlados sus objetos en sus propias narices: con razón se ha observado que en una época en que los periodistas no dejaban de embriagarse con las conquistas psicológicas de Dostoievski, la ciencia, especialmente el psicoanálisis de Freud, ya hacía mucho que había dejado atrás esos hallazgos del novelista. Por lo demás, probablemente se ha errado con tan fraseológico elogio de Dostoievski; si es que en él la hay, es una psicología de carácter inteligible, de la esencia, y no del carácter empírico, de las personas que uno se encuentra por ahí. Y precisamente en eso es él avanzado. No sólo el hecho de que las informaciones y la ciencia se hayan incautado de todo lo positivo, aprehensible, incluso de la facticidad de lo íntimo, obliga a la novela a romper con esto y a asumir la representación de la esencia y de su antítesis, sino también el de que cuanto más densa e ininterrumpidamente se estructura la superficie del proceso vital, tanto más herméticamente recubre ésta como un velo la esencia. *Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta.* La reificación de todas las relaciones entre los individuos, que transforma todas las cualidades humanas de éstos en aceite lubricante para el suave funcionamiento de la maquinaria, la universal enajenación y autoenajenación, exige que se la llame por su nombre, y para esto la novela está cualificada como pocas otras formas artísticas. Desde siempre, y por supuesto desde el *Tom Jones* de Fielding[1], tuvo su verdadero objeto en el conflicto entre los hombres vivos y las petrificadas relaciones. La misma enajenación se le convierte por tanto en medio estético. Pues cuanto más extraños se han hecho entre sí los hombres, los individuos y los colectivos, tanto más enigmáticos se hacen al mismo tiempo los unos a los otros, y el intento de descifrar el enigma de la vida exterior, el impulso propiamente dicho de la novela, se transmuta en la preocupación por la esencia, la cual aparece por su parte sobrecogedora y doblemente extraña precisamente en la sólita extrañeza impuesta por las convenciones. El momento antirrealista de la nueva

[1] Henry Fielding (1707-1754): novelista, periodista, dramaturgo y poeta inglés. Considerado por Walter Scott como el padre del género en inglés, *Tom Jones* (1749) es su novela más popular. [N. del T.]

novela, su dimensión metafísica, es él mismo producto de su objeto real, una sociedad en la que los hombres son separados los unos de los otros y de sí mismos. En la trascendencia estética se refleja el desencantamiento del mundo.

Todo esto apenas halla cabida en la consideración consciente del novelista, y hay motivo para suponer que cuando lo halla, como por ejemplo en las novelas tan cargadas de intención de Hermann Broch, ello no reporta el máximo beneficio para la forma. Por el contrario, los cambios históricos de la forma se convierten en sensibilidades idiosincráticas de los autores, y lo que esencialmente decide sobre su calidad es hasta qué punto funcionan como instrumentos de medición de lo exigido y de lo prohibido. Nadie ha superado a Marcel Proust en sensibilidad contra la forma de la crónica. Su obra pertenece a la tradición de la novela realista y psicológica, en la línea de su extrema disolución subjetivista, la cual, sin ninguna continuidad histórica con el escritor francés, pasa por productos como el *Niels Lhyne* de Jacobsen[*] o el *Malte Laurids Brigge*[**] de Rilke. Cuanto más estrictamente se aferra al realismo de lo externo, al gesto del "así fue", tanto más se convierte cada palabra en un como si y más crece la contradicción entre su pretensión y el hecho de que no fue así. Justamente esta pretensión inmanente que el autor plantea como inalienable, la de que él sabe exactamente lo que pasó, es lo que se ha de probar, y la precisión hasta lo quimérico de Proust, la técnica micrológica por la que la unidad de lo vivo acaba escindiéndose en átomos, es un esfuerzo sin par del sensorio estético por producir esa prueba sin transgredir los límites que impone la forma. Él no se habría empeñado en la narración de algo irreal como si hubiera sido real. Por eso su obra cíclica empieza con el recuerdo de cómo se duerme un niño y todo el primer libro no es más que un despliegue de las dificultades que tiene el niño para dormirse cuando su bella madre no le ha dado el beso de buenas noches. El narrador instaura por así decir un espacio interior que le ahorra la salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo. El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior –a esta técnica se le ha dado el nombre de *monologue interieur*-, y lo que ocurre en el exterior se presenta del mismo modo en que en la primera página se dice del instante del dormirse: como un trozo de interioridad, un momento de la corriente de la conciencia, protegido contra la refutación por el orden espacio-temporal objetivo cuya suspensión persigue la obra proustiana. Desde presupuestos completamente diferentes y con un espíritu completamente diferente, la novela del expresionismo alemán, el *Estudiante vagabundo* de Gustav Sack,[***] apuntaba a algo parecido. El afán

[*] Jens Peter Jacobsen (1847-1885): novelista danés que en *Niels Lhyne* (1880) hace una radical profesión de fe atea. [N. del T.]

[**] *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1904-1910): novela en la que Rilke establece un combate consigo mismo, con sus aspiraciones y angustias infantiles, tras el cual atravesó una crisis física y mental que él definió como un "largo período de sequedad" en lo literario. [N. del T.]

[***] *Un estudiante vagabundo* [*o bohemio*], novela autobiográfica del alemán Gustav Sack (1885-1916), poeta y narrador del expresionismo temprano, muy influido por la lectura de Nietzsche. Se publicó póstumamente en 1918. [N. del T.]

épico por no representar nada objetivo sino lo que se pueda llenar completa y totalmente acaba por superar la categoría épica fundamental de la objetualidad.

La novela tradicional, cuya idea se encarna quizá de la manera más auténtica en Flaubert, cabe compararla con el escenario de tres paredes en el teatro burgués. Esta era una técnica de la ilusión. El narrador levanta un telón: el lector ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente. La subjetividad del narrador se acredita en la capacidad de producir esta ilusión y –en Flaubert –en una pureza de lenguaje que, al mismo tiempo, mediante la espiritualización, la sustrae al ámbito empírico en que se vuelca. Sobre la reflexión pesa un grave tabú: se convierte en el pecado cardinal contra la pureza del asunto. Junto con el carácter ilusorio de lo expuesto, también este tabú está perdiendo hoy en día su fuerza. Con frecuencia se ha resaltado que en la nueva novela, no sólo en Proust sino igualmente en el Gide de los *Faux-Monnayeurs,* en el último Thomas Mann, en *El hombre sin atributos* de Musil, la reflexión rompe la pura inmanencia de la forma. Pero tal reflexión apenas tiene ya más que el nombre común con la preflaubertiana. Ésta era moral: una toma de partida pro o contra los personajes de la novela. La nueva es una toma de partida contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta. Únicamente hoy en día puede comprenderse completamente el medio de Thomas Mann, la enigmática ironía irreductible a ninguna burla sobre contenido, a partir de su función en la construcción de la forma: con el gesto irónico, que recoge la propia elocución, el autor se desprende de la pretensión de estar creando algo real, a la cual sin embargo ninguna palabra, incluidas las suyas, puede escapar; del modo más evidente quizá en la fase tardía, en *El elegido* o en *La engañada,* donde el escritor, jugando con un motivo romántico, reconoce, mediante el uso del lenguaje, el carácter de espionaje que tiene el relato, la irrealidad de la ilusión, y precisamente así devuelve, según sus palabras, a la obra de arte aquel carácter de chanza superior que poseyó antes de que, con la ingenuidad de la falta de ingenuidad, presentara de un modo demasiado llanamente la apariencia como lo verdadero.

Cuando, por entero en Proust, el comentario se entreteje de tal modo con la acción que desaparece la diferencia entre ambos, el narrador está atacando una componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Ésta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas. Entre los casos extremos, de los que se puede aprender más sobre la novela actual que de cualquier caso medio considerado "típico", se cuenta el procedimiento por el que Kafka absorbe completamente la distancia. A base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído. Sus novelas, si es que en absoluto caen todavía bajo ese concepto, son la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se

convirtió en escarnio sanguinario, porque la amenaza permanente de catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta. Absorben también la distancia narradores menores que ya no se atreven a escribir ni una palabra que en cuanto relación de hechos no pida perdón por haber nacido. Si en ellos se patentiza la debilidad de un estado de conciencia de aliento demasiado corto para tolerar su propia representación estética y que apenas produce ya hombres capaces de tal representación, en la producción más avanzada, a la que no resulta ajena tal debilidad, la absorción de la distancia es mandamiento de la forma misma, uno de los medios más eficaces para romper la coherencia superficial y expresar lo subyacente, la negatividad de lo positivo. No se trata de que la descripción de lo imaginario reemplace necesariamente la de lo real, como en Kafka. Éste es poco apropiado como modelo. Pero la diferencia entre lo real y la *imago* queda fundamentalmente cancelada. Es común a los grandes novelistas de la época que la vieja exigencia novelística del "Así es", pensada hasta el final, desencadena en una desbandada de arquetipos históricos, en el recuerdo espontáneo de Proust lo mismo que en las parábolas de Kafka y en los criptogramas épicos de Joyce. El sujeto poético, que se declara libre de las convenciones de la representación objetual, reconoce al mismo tiempo la propia impotencia, la supremacía del mundo de las cosas, que reaparece en medio del monólogo. Se prepara así un segundo lenguaje, con frecuencia destilado de los residuos del primero, un lenguaje deificado, desintegrado y asociativo, que crece a través del monólogo no meramente del novelista sino de los innumerables alienados del lenguaje primero que constituyen la masa. Si hace cuarenta años, en su *Teoría de la novela*, Lukács planteó la pregunta de si las novelas de Dostoievski eran sillares para futuros *epos* si no ellas mismas ya tales *epos*, las novelas de hoy, las que cuentan, aquellas en las que la subjetividad de la propia fuerza de la gravedad se convierte en su contrario, equivale en realidad a epopeyas negativas. Son testimonios de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo y que se encuentra con la preindividual que en otro tiempo pareció garantizar un mundo pleno de sentido. Estas epopeyas comparten con todo el arte actual la ambigüedad de que no les corresponde a ellas decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o apunta pese a todo a la realización de la humanidad, y no son pocas las que se sienten harto cómodas en lo bárbaro. No hay obra de arte moderna que valga algo y no goce también con la disonancia y la relajación. Pero por encarnar precisamente sin compromiso el horror y poner toda la felicidad de la contemplación en la pureza de tal expresión, tales obras de arte sirven a la libertad, a la cual únicamente traiciona la producción mediocre, pues ésta no da testimonio de lo que le sucedió al individuo de la era liberal. Sus productos están por encima de la controversia entre el arte comprometido y *l' art pour l' art*, por encima de la alternativa entre la coquetería del arte tendencioso y la zoquetería del placentero. Karl Kraus formula en una ocasión la idea de que lo que en sus obras habla moralmente como realidad física, no estética, le ha sido otorgado únicamente bajo la ley del lenguaje, es decir, en

nombre de *l' art pour l' art.* Hoy en día la absorción de la distancia estética en la novela y por tanto la capitulación de ésta ante la realidad hegemónica y ya sólo alterable de un modo real, no transfigurable en la imagen, las impone aquello a que por sí misma aspira la forma.